

O negro e a negritude na arte portuguesa do século XVI

Maria José Goulão

(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)

GOULÃO, Maria José – *O negro e a negritude na arte portuguesa no século XVI*. Sep. de: “A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas”. Coimbra: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994. p. 451-484.

A apresentação da alteridade civilizacional na arte portuguesa anterior à época dos Descobrimentos baseia-se não na experiência do real, mas sim em imagens mentais que se constituem como um “stock” cultural inesgotável, espécie de floresta de mitos e símbolos, de remotíssimas origens.

O imaginário medieval estava povoado de referências a seres fabulosos, cuja origem se encontra em obras de história natural, cosmologias, crónicas e enciclopédias, conhecidas genericamente como as *Maravilhas do Oriente*. Heródoto, Plínio, ou Martianus Capella foram alguns dos autores que forneceram descrições minuciosas das raças monstruosas, descrições essas retomadas e desenvolvidas mais tarde por Santo Agostinho, Santo Isidoro de Sevilha, Rabão Mauro ou Vicente de Beauvais.

A antropologia monstruosa, aceite durante toda a Idade Média, considerava estes seres como uma “anomalia normal”, como um desvio da Natureza, e nunca como uma transgressão da ordem natural¹. É como filhos de Adão que Santo Agostinho os apresenta, em *A Cidade de Deus* (Liv. XVI, cap. VIII, 1 e 2); de igual forma, esse “mundo paralelo” de seres fantásticos, representando as raças de povos desconhecidos que povoariam outras regiões do globo, surge no tímpano da Igreja de Santa Madalena de Vézelay, sob a proteção divina, constituindo um dos exemplos iconográficos mais impressionantes que se conservam.

De entre as várias criaturas que povoaram a imaginação medieval, o *homem selvagem*, ou *homem silvestre*, arquétipo mítico por excelência, tornou-se uma referência constante na criação literária e artística. Nas epopeias, romances e alegorias, bem como no folclore, é sistematicamente apresentado como uma criatura violenta, agressiva, dotada de poucas capacidades racionais, incapaz

*Este tema, aqui objeto de reformulação, foi já por nós tratado em: “Do mito do *Homem Selvagem* à descoberta do *Homem Novo*”: a representação do Negro e do Índio na escultura manuelina”, in Pedro Dias (coord.), *Atas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte – Portugal e Espanha entre a Europa e Além-mar*, Coimbra, Instituto de História da Arte – Universidade de Coimbra, 1988, pp. 321-345; artigo “Negro (iconografia do)”, in José Custódio Vieira, Paulo Pereira (dir.), *Dicionário de Arte Portuguesa Gótica e Manuelina*, Lisboa, Presença (no prelo).

¹ Cf. Santiago Sebastián López, *Iconografia Medieval*, Donostia, Editorial Etor, 1988, p. 54.

de falar, desprovida do conhecimento de Deus e dando livre curso aos seus desejos sensuais.

Este ser primitivo, herético e irracional, torna-se, pela sua natureza intrínseca, objeto de ansiedade numa sociedade dominada pelos valores da religião e da ordem. Enquanto conceito abstrato, definidor e exemplificador da “não civilização”, contrapunha-se pela negativa aos padrões de cultura vigentes e estandardizados, servindo, como paradigma antitético, para dignificar o modo de vida do homem medieval, considerado superior.

Mas a interpretação iconográfica do *homem selvagem* é mais complexa: enquanto símbolo, ele representa um conjunto de ideias e de sentimentos em contradição frequente com o mito que lhe deu origem. Nos finais da Idade Média, o *homem selvagem* surge por vezes representado num contexto de valoração positiva, como uma criatura vivendo em estreita harmonia com a Natureza e levando uma existência livre, capaz de suscitar a admiração e o respeito, como alternativa válida para os males que afetavam a civilização.

Por outro lado, com a chegada das notícias dos novos mundos descobertos, o mito do *homem selvagem* é reduzido ao campo ficcional, dissolvido pelos conhecimentos científicos recém-adquiridos, para ser reconstituído como um mito interno e psíquico, segundo Timothy Husband².

A representação da caçada ao *homem selvagem*, ou deste acorrentado e seguro por uma donzela, refletiriam, assim, o desejo de extirpar e eliminar os instintos mais primários de cada ser humano. Ao *homem selvagem* aparece muitas vezes atribuído um papel erótico, sobretudo no século XIV, em figuras que têm possivelmente por base novelas de cavalaria ou romances medievais. É frequente a sua representação raptando uma donzela, ou atacando o Castelo do Amor, no qual se encontravam várias figuras femininas, num desejo claro de sublimação dos instintos sexuais, reprimidos pelos códigos religiosos e sociais.

Tanto nas *Maravilhas do Oriente* como nas lendas alexandrinas, surgem já referências a protótipos primitivos do *homem selvagem*, mas é durante a Idade Média que se estabelece a sua iconografia definitiva. A partir do século XII, define-se a convenção de representar este ser coberto de longa pelagem, excetuando o rosto, as mãos e os pés. O corpo coberto de pelos significa não só uma forma de vida afastada da civilização, como também um estado mental próximo do síndrome maníacodepressivo, situações experimentadas temporariamente por algumas figuras como Santa Maria Madalena, São João

² Cf. Timothy Husband, *The wild man-Medieval myth and symbolism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980, pp. 12-16.

Crisóstomo, Merlin ou Lancelote, que curiosamente são nalguns casos convencionalmente representadas com pelagem³.

Uma variante do *homem selvagem* apresenta-o com o corpo coberto de espessa folhagem em vez de pelo – trata-se do *homem silvestre*. Ambos têm como atributo característico uma grossa maça ou cacete de madeira, que transportam ao ombro ou numa das mãos.

Na sequência do que aconteceu por toda a Europa, a figuração do *homem selvagem* desenvolveu-se bastante em Portugal desde inícios do século XV, com uma utilização e significado paralelos aos que lhe foram atribuídos além fronteiras. Não sendo de modo nenhum uma criação do imaginário português mas antes uma “moda” importada, que acabou por se revelar particularmente ajustada às necessidades oníricas e míticas da mentalidade nacional, a sua aparição não está diretamente condicionada pela atividade expansionista e pelos primeiros contactos dos portugueses com as populações indígenas, como pretendia Jaime Cortesão⁴.

Fernando A. Batista Pereira demonstrou já a falta de consistência da tese daquele eminente historiador; provando que não se trata de representações naturalistas relacionadas com a vontade de retratar o novo homem, insere a figuração do homem selvagem num complexo mítico motivador e norteador da expansão portuguesa, que passa pela repescagem da utopia da Idade do Ouro e pela valoração mística das viagens de descobrimento, que refletiriam a ambição de contemplar incitativamente o paraíso⁵.

O tema do *homem selvagem* tem necessariamente de ser analisado tendo em conta as formas que assumiu por toda a Europa, e especialmente no caso espanhol, cujo paralelismo é nítido em relação a Portugal⁶. Funcionou como um mito, ocupando um lugar destacado no imaginário português, como amostra de um “mundo às avessas”, objeto de sentimentos antitéticos de repulsa e de sedução. Preencheu sem dúvida um espaço importante no universo ambíguo do maravilhoso e do desconhecido. Enquanto símbolo, remete para a imagem ao espelho do homem medieval, representando todo um conjunto de pulsões recalcadas e funcionando ora como elemento moralizador, por contraposição, ora como escape de tensões de vária ordem, por afirmação. A sua origem literária parece clara, bem como a sua relação com as forças

³ Cf. Idem, *ob. cit.*, pp. 7-11 e 41.

⁴ Cf. Jaime Cortesão, *Os Descobrimentos portugueses*, vol. I, s.l., Arcádia, s/d, pp. 183-191; Idem, “O sentido da cultura em Portugal no século XVI”, in *Os fatores democráticos na formação de Portugal*, Lisboa, Portugália Editora, 1964, pp. 159-202.

⁵ Cf. Fernando A. Batista Pereira, *Notas sobre a representação do homem silvestre na arte portuguesa dos séculos XV e XVI*, “História e crítica”, nº 9, Junho-Julho 1982, pp. 57-66.

⁶ Cf. José Maria de Azcárate, *El tema iconográfico del salvaje*, “Archivo español de Arte”, nº 82, Abril-Junho 1948, pp. 81-89.

brutas da natureza, e, logo, com a não-civilização, em contraste declarado com a ordem do universo medieval.

Ligado, na imaginação ocidental, à conceção do Outro civilizacional, o *homem selvagem* representou também, através de um processo de interiorização, o Outro que existe em cada homem. As categorias do mito do *homem selvagem* – o longínquo, a novidade, o desconhecido, assim como a alteridade – encontram-se presentes nas formas por ele assumidas na arte portuguesa.

No domínio da iluminura, este tema surge no fólio 88 do *Livro de Horas dito do Infante D. Fernando*, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, onde figura um combate entre *homens selvagens* e um ser monstruoso, meio-peixe, meio-homem, com couraça e elmo. Trata-se possivelmente de um combate entre o bem e o mal. No fólio 1 da *Genealogia do Infante D. Fernando*, guardada no British Museum, aparecem dois selvagens segurando o escudo com a empresa e o moto do infante. No mesmo fólio, na orla do lado esquerdo, vê-se um combate entre *selvagens* e sátiros.

No que diz respeito à escultura, são inúmeras as figurações de *homens selvagens*. Estes aparecem pela primeira vez num fecho de abóboda do claustro da Sé de Évora, em finais do segundo quartel do século XIV. Vários autores mencionaram já a existência de *selvagens* ladeando os brasões da capela da Confraria dos Mareantes e da casa do navegador João Velho, ambas do século XV, em Viana do Castelo, bem como um conjunto de *homens silvestres* no Mosteiro dos Jerónimos e outro de dezasseis casais de *selvagens*, datado da primeira metade do século XVI, que se encontra no octógono central da Charola dos Templários, no Convento de Cristo, em Tomar. Igualmente, no Museu Arqueológico de S. João de Alporão, em Santarém, conserva-se um baixo-relevo em pedra representando um *homem selvagem*, empunhando um escudo e um ramo de árvore.

No friso inferior do retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra, obra de escultores flamengos, terminada em 1508, pode-se observar uma curiosa figuração de um *homem selvagem* retesando um arco, que aponta na direção de um javali a tocar gaita de foles.

É sobretudo na escultura tumular que o tema do *homem selvagem* surge com mais frequência. Em dois casos, no túmulo do III Senhor de Cantanhede, D. Fernando de Meneses, e de sua mulher, Dona Brites de Andrade, de cerca de 1440, que se encontra no transepto da Igreja do Mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde, e no túmulo de D. João de Albuquerque, de cerca de 1480, exposto no Museu Regional de Aveiro, aparecem casais de *homens selvagens* a segurar escudos heráldicos. Esta figuração dos selvagens como tenentes de escudos, que surge também na iluminura, na já anteriormente referida *Genealogia do Infante D. Fernando*, obteve grande aceitação em Espanha, onde foi empregue na decoração de túmulos ou de fachadas de casas nobres,

desde finais do primeiro terço do século XV. Nos finais da centúria de Quatrocentos difundiu-se por toda a Europa, aparecendo em gravuras, iluminuras e tapeçarias. A escolha deste tema iconográfico para figurar como tenente heráldico, elemento que habitualmente simbolizava as forças inferiores que, de adversárias e atacantes, se transformam em servidoras do elemento central vitorioso, justifica-se plenamente se se atender ao facto de o *homem selvagem* representar os instintos inferiores e a força bruta, aqui colocada ao serviço da afirmação do poder.

A figura do *selvagem* surge noutros dois túmulos portugueses com uma função de subordinação idêntica. No de Fernão Teles de Meneses, obra de cerca de 1490, atribuída a Diogo Pires-O-Velho, que se encontra na Igreja do Convento de S. Marcos perto de Tentúgal, dois *homens selvagens* seguram, no topo, as cortinas do esparável. No sepulcro de D. Diogo da Silva, falecido em 1556, obra bastante mais tardia, que se encontra na mesma Igreja, decoram a arca tumular duas figuras de *homens selvagens* armados com maças, que seguram uma cartela.

Sem carácter exaustivo, salienta-se que também na ourivesaria este tema foi objeto de representação frequente, em diversas salvas de prata de fins do século XV e inícios do século XVI. Estas salvas, normalmente conhecidas como “de bestas e de cardos”, apresentam uma decoração exuberante, com *homens silvestres*, guerreiros e animais fantásticos emergindo de folhagens e silvas, símbolos das florestas. A sua popularidade coincide com o início da expansão portuguesa. A permanência do tema do *selvagem* relaciona-se com a sua tradicional associação com os habitantes de paragens distantes e exóticas, convenção esta existente na literatura de viagens anterior aos Descobrimentos, e que levou o seu tempo a desaparecer, apesar dos relatos trazidos pelos exploradores portugueses contrariarem estas crenças. Conservam-se exemplares destas salvas de prata, que por si só mereceriam um estudo iconológico exaustivo, no Victoria and Albert Museum, no British Museum, no Ashmolean Museum de Oxford, no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, no Palácio Nacional da Ajuda, no Museu Nacional de Soares dos Reis e em várias coleções privadas.

Em Portugal acompanhou-se de tal forma a voga da figuração do *homem selvagem* que, no seguimento do que se fazia na maior parte das cortes europeias, aparece frequentemente referida a sua participação em “momos”, desfiles, festas e representações teatrais. Denunciando a sua origem literária, o *homem selvagem* ultrapassa os limites da representação artística para surgir integrado em mascaradas e outros divertimentos cortesãos. Assim aconteceu no nosso país aquando do casamento de Dona Leonor, irmã do rei D. Afonso V, com o imperador Frederico III da Alemanha, em 1451. Rui de Pina, na *Crónica do Senhor Rei D. Afonso V*, relata como foi este casamento e as festas que por ele se fizeram; a certa altura, o rei desafiou os cavaleiros para justas

reais, «A que o Yfante Dom Fernando veo com seus ventureiros vestidos de guedelhas de seda fina como salvagens, em cima de bõos cavallos»⁷.

Num romance de cavalaria, publicado pela primeira vez em 1567, da autoria de Jorge Ferreira de Vasconcelos e intitulado *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, descreve-se um torneio feito em Lisboa em 1552, em honra do príncipe D. João; aí se menciona «Hum selvagem vestido de peles, com huma cabeleyra que lhe chegava ate os gíolhos, e na mão esquerda hum arco com huma frecha nelle». Mais à frente, no mesmo capítulo, descreve-se um barco «cuberto de folhas de era, ho qual remavam nove salvagens vestidos de musgo, e os capelinhos, e outro que ho governava, todos de mazcaras»⁸.

Quando, nos finais do século XV, os primeiros relatos acerca da África, do Oriente e do Novo Mundo chegaram à Europa, e mais concretamente a Portugal, a imaginação ocidental, segundo Jacques Le Goff, «encontra, caída, a sua própria imagem, o mundo às avessas; e o antimundo com que sonhava, arquétipo onírico e mítico dos antípodas, que remete a si própria»⁹.

Até essa altura, o mundo para lá das fronteiras da Cristandade era visto como o reino da confusão e do caos, da natureza ameaçadora e desordenada, dos monstros e dos seres fantásticos. Era esse o *habitat* do *homem selvagem*. Duarte Pacheco Pereira, no *Esmeraldo de Situ Orbis*, atribui esta designação quer a alguns africanos do Sara, quer aos chimpanzés da Serra Leoa, referindo-se a estes como «homens selvagens, a que os antigos chamam Sátiros, e são todos cobertos de um cabelo ou sedas quási tão ásperas como de porco»¹⁰.

A passagem do fantástico ao real, da “bestialidade” ao humano, faz-se através dos Descobrimentos, que implicam o colapso de um mundo essencialmente hermético e eurocêntrico, o recuo do maravilhoso e a construção de uma nova imagem da humanidade, onde se insere o desenvolvimento de novas conceções e atitudes em relação aos africanos negros. Denunciada como ilusão, a antropologia monstruosa entra em descrédito, e com ela o próprio mito do *homem selvagem*, cuja figuração se mantém esporadicamente na arte portuguesa, mas deixa de ter um papel significativo, atuando como mero figurino decorativo, ou como uma ficção inofensiva, reinventada à medida dos prazeres de uma minoria cortesã. Em sua substituição, e fruto do confronto

⁷ Rui de Pina, *Crónicas*, Porto, Lello e Irmão, 1977, p. 761.

⁸ Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*, 2ª ed., Lisboa, Tipografia Panorama, 1867, pp. 330 e 348.

⁹ Jacques Le Goff, *Para um novo conceito de Idade Média*, Lisboa, Estampa, 1980, p. 277.

¹⁰ Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo de Situ Orbis*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1988, Primeiro Livro, cap. 25, p. 91 e cap. 33, pp. 117-119. Cf. José da Silva Horta, “Primeiros olhares sobre o Africano do Sara Ocidental à Serra Leoa (meados do século XV – inícios do século XVI)”, in *O confronto do olhar – O encontro dos povos na época das Navegações portuguesas*, Lisboa, Caminho, 1991, pp. 118 e 119, e Idem, *Apresentação do Africano na Literatura de viagens, do Senegal à Serra Leoa (1453-1508)*, “Mare Liberum, nº 3, Lisboa, CNCDP, pp. 193-210.

com as novas realidades, que vêm revolucionar as concepções pré-existentes acerca do homem e da sua natureza, surgem as figuras do negro e do índio, que vão de certa forma ocupar no imaginário português de Quinhentos o lugar deixado vago pelo *homem selvagem*.

Até meados do século XV, o discurso sobre o Outro era com frequência elaborado no registo do fantástico. A imagem mental do negro situa-se necessariamente na confluência entre o relato e a representação, nem sempre claramente independentes, e parecendo ignorar a realidade de forma sistemática. Na Idade Média, não existia uma divisão entre a literatura científica e literatura de ficção. A arte traduzia os textos em imagens, sendo as lendas frequentemente tomadas por verdades. Assistimos, assim, à criação de formas de visão que são sobretudo formas de “não visão”, ou de visão distorcida.

O lugar do negro e da cor negra no imaginário ocidental reflete as interrogações, medos, impulsos e contradições da mentalidade da época. Até aos primeiros contactos diretos com o Oriente, o imaginário tinha-se sobreposto progressivamente ao real, deformando a imagem do negro e adaptando-a às suas conveniências. Com o retomar destes contactos, a representação do negro ganha uma nova maleabilidade, tornando-se mais contraditória, mas também mais rica. Deixa de haver uma única imagem, para passarem a existir múltiplas imagens.

Torna-se, assim, perceptível um conflito permanente, baseado na irredutibilidade do Outro às imagens do passado e aos “*a priori*”. O relato, no qual fundamentavam até aí as representações, revela-se incompatível com a experiência.

Ambíguo e diverso, o século XIII mostra, aqui e ali, a manutenção das tradições desfavoráveis aos negros, mas aparecem já indícios de uma modificação no olhar. O otimismo da ideia de salvação estendida a toda a humanidade leva a que o negro deixe de ser exclusivamente sinónimo de pecado e de ameaça. No século XIV, o lendário reino do Prestes João era frequentemente identificado com a Etiópia, surgindo mesmo algumas figurações do Monarca cristão com os seus súbditos negros. Está assim criada uma base forte para uma imagem positiva dos africanos na consciência popular. No entanto, o homem de cor não deixa de ser encarado como ameaça, tentação, criatura diabólica. A imagem dominante do negro, radicalmente pessimista, reaparece constantemente, entre curtos períodos de idealização¹¹.

A exploração portuguesa da costa africana começou em 1434, com a viagem de Gil Eanes, que dobra o cabo Bojador; em 1441, desembarcam no porto de Lagos os primeiros escravos da Guiné. A descoberta de vastas zonas a

¹¹ Cf. Francisco de Medeiros, *Recherches sur l'image des noirs dans l'Occident médiéval (XIIème-XVème siècles)*, Paris, 1973, p. 334 (tese de doutoramento policopiada).

converter arrasta consigo uma vontade de diálogo, mas acentua também a imensa distância entre observação e descrição. Segundo J. Devisse e M. Mollat, o contacto real com a África negra inaugura-se sob o símbolo da ambiguidade e da contradição¹².

No entanto, os negros africanos não constituem uma novidade chocante para a Europa: as missões diplomáticas dos Reinos cristãos da Etiópia haviam já estado por diversas vezes em contacto com o Ocidente e mesmo com Portugal.

Zurara, na «*Crónica da Guiné*», faz a primeira descrição de um grupo de escravos; embora admitindo que «*todos são de geração de Adão*», não deixa de revelar o peso de preconceitos seculares, salientando a inferioridade dos negros e a sua vocação para a escravatura, até que a fé os resgate. Entre a bestialidade e a dignidade da condição humana, a celebração do culto divino parece ser a grande linha divisória.

A inserção do negro na sociedade ocidental só será possível através de uma dupla assimilação, que é simultaneamente um duplo desenraizamento: a conversão e a aculturação levam-no a poder ser considerado como “civilizado”¹³.

Esta conceção europocentrista está na base do estabelecimento de uma hierarquia de raças, apoiada em diferenças somáticas, que coloca os brancos no topo e os guineenses ou etíopes, negros de cor muito escura e cabelo crespo e curto, como modelo negativo absoluto¹⁴.

A visão do Outro transmitida pela literatura da época é globalizante, não contemplando o retrato, já que o encontro se realiza no plano coletivo e nunca no plano individual. Tal facto terá as suas consequências na representação plástica do negro.

Até meados da centúria de Quatrocentos, a tendência dominante considera os negros como a “não civilização”: a cor negra é má, perigosa, símbolo de pecado e tristeza, de dor e penitência. No século XV, no entanto, a cor negra passa a estar na moda nas cortes europeias, como reação do gosto contra o excesso de luxo anterior. Segundo J. Devisse e M. Mollat, embora esta moda do negro não sirva para explicar a representação dos africanos na arte, terá contribuído decerto para os fazer aceitar e para os valorizar¹⁵.

¹² Cf. Jean Devisse e Michel Mollat, *L'image du noir dans l'art occidental, vol. II, Des premiers siècles chrétiens aux "Grndas découvertes", t. II*, Fribourg, Office du Livre, 1979, p. 160.

¹³ Cf. Idem, *ibidem*.

¹⁴ Cf. Alfredo Margarido, “La vision de l'autre (Africain et Indien d'Amérique) dans la Renaissance portugaise”, in *L'Humanisme portugais et l'Europe-Actes du XXIème colloque international d'études humanistes*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 516-518.

¹⁵ Cf. Jean Devisse e Michel Mollat, *ob. cit.*, p. 154.

A arte portuguesa junta-se à cena europeia depois de 1500, refletindo as atitudes dominantes da cultura de onde emana. O progresso da inserção do negro na sociedade portuguesa, e sobretudo na sociedade cortesã, tem o seu reflexo a nível artístico, mas não se pode esquecer que o lugar que lhe é atribuído corresponde mais aos gostos de uma clientela específica do que a uma promoção efetiva dos africanos.

Várias são as formas assumidas pela imagem do negro na arte nacional deste período. Muitas delas são devedoras de um “exotismo consciente”, segundo a expressão de Paulo Pereira¹⁶, consistindo em representações desarticuladas, sem programa global, ocasionalmente referidas para fazer a amostragem de motivos exóticos. O negro adquire aspetos quase emblemáticos, em representações circunstanciais.

O tema da cabeça de negro surge por exemplo na heráldica, no escudo de armas, ou como timbre. Este é o elemento mais pessoal e ostentatório, normalmente reservado a torneios, podendo ser livremente modificado. No *Livro da nobreza e perfeição das armas*, de António Godinho, as armas falantes dos Minas apresentam três cabeças de negros no escudo e uma outra encimando-o.

Na arquitetura, inserida em motivos ornamentais, a cabeça de negro figura no pórtico da Igreja Matriz de Odiáxere, no portal gótico do Convento do Varatojo, em Torres Vedras, no pórtico manuelino da Matriz do Alvor e na base da arca tumular de Fernão Teles de Meneses, na Igreja do Convento de S. Marcos. Aqui, bem como no Convento do Varatojo, a máscara de negro, de cuja boca brota folhagem, mostra o Outro num estado próximo da bestialidade. Em qualquer dos exemplos apontados, a imagem do negro parece associada ao estado selvagem e à “não-civilização”.

No medalhão do topo da moldura do lanço norte do Claustro do Convento dos Jerónimos, o mesmo tema adquire um tratamento muito mais naturalista, figurando-se o negro de perfil, com cabelo crespo e prognatismo acentuado.

Os cadeirais do período manuelino guardam também interessantes figurações de negros: no da Igreja de Santa Cruz, em Coimbra, de 1513-1518, surge um prisioneiro de cor, de corpo inteiro, com argolas que lhe prendem os tornozelos. No cadeiral da Sé de Viseu, obra mais tardia, da altura do bispado de D. Miguel da Silva, figura-se uma cabeça de negra, com cabelo envolto em faixas, os lábios grossos e o nariz achatado.

Imagens de sabor exótico, que podemos associar à representação do negro, embora demonstrem um maior grau de idealização, ou uma incapacidade em

¹⁶ Cf. Paulo Pereira, *A obra silvestre e a esfera do rei-iconologia da arquitetura manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990, p. 66.

representar corretamente as características somáticas dos africanos, surgem em duas pias batismais do período manuelino, que se guardam nas Igrejas paroquiais de Valongo do Vouga e de Sangalhos (distrito de Aveiro). São possivelmente obras da mesma oficina regional, nas quais se figura o negro no seu ambiente de origem, primitivo e selvagem: por entre abundante decoração naturalista, com folhas de cardos, frutos exóticos e ananases, surgem crianças nuas, com um tratamento dos cabelos e dos rostos bastante grosseiro, mas denunciando uma tentativa de figurar as raças recém-descobertas. Idêntica figuração surge num capitel na porta da sala do capítulo, no claustro do Convento de S. Francisco, em Santarém: as mesmas crianças nuas, com saiote de folhagem, seguram um escudo heráldico.

Também na iluminura da mesma época se pode observar a inserção da figura do negro em motivos de grotescos, ou como elemento de suporte de símbolos heráldicos. Aqui, a imagem tem a função de apresentar a figura do monarca através dos símbolos que a caracterizam, servindo sobretudo para ilustrar metaforicamente os títulos reais. Sendo o rei D. Manuel o «*senhor da Guiné e da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e da Índia*», é natural que a dominação da realeza portuguesa nos territórios de além-mar e o seu papel na conquista marítima sejam evocados através de referências visuais à fauna, flora e populações recém descobertas. Assim, tanto na *Leitura Nova*, no fólio *Estremadura 11*, duas crianças de raça negra servem de suporte, de cada lado do escudo português, às esferas armilares de D. Manuel.

O negro contemporâneo das Descobertas, não cristianizado, representado de forma naturalista e com preocupações quase “etnográficas”, surge na cartografia, na ourivesaria, na tapeçaria e na escultura.

Na carta Anónima da Biblioteca Nacional de Paris, de cerca de 1500, são representados dois negros em África; no Planisfério de Cantino, de cerca de 1502, e no Atlas Náutico português, dito Miller, de 1519, aparecem vários africanos.

Em duas salvas de prata de inícios do século XVI, pertencentes ao Palácio Nacional da Ajuda, utiliza-se a figura do negro num contexto de exotismo e primitivismo que reflete a visão ocidental da vida selvagem; ambas apresentam motivos de inspiração africana, que incluem elefantes, palmeiras, cenas de caça, negros a tocar marimbas e carregadores indígenas.

Nas instruções para as tapeçarias encomendadas por D. Manuel em 1508, com temas relativos a África e à Índia, a preocupação com a fidelidade da representação é bem evidente. Assim, o rei ordena que seja tudo feito “pelo natural”, exigindo que na tapeçaria relativa a Sofala se representassem mouros e cafres «*no natural e nas cores e vestidos*». A tapeçaria de fabrico de Tournai pertencente ao museu do Caramulo, também de inícios do século XVI, que

mostra a chegada de Vasco da Gama a Calicute, tem a figuração de um negro, de fisionomia bem marcada, com grossas anilhas nos braços e tornozelos.

O caso mais interessante de um exotismo deliberado, com claros sintomas de modernidade, parece ser o das figurações de negros no frontal da arca tumular de Diogo de Azambuja, na Igreja do Convento dos Anjos, em Montemor-o-Velho. Aí se representam, com um naturalismo incipiente mas grande respeito pelas características somáticas, quatro negros em atividades relacionadas com a extração e o comércio do ouro. Este tema deve ter sido escolhido pelo próprio encomendante, cujo túmulo foi executado ainda em vida, e alude à sua atividade ao serviço de D. João II, para o qual fundou o Castelo de S. Jorge da Mina, onde afluía o ouro do interior do continente africano. Paulo Pereira vê neste tema um simbolismo mais profundo, que aludiria ao jogo entre a ideia da morte como libertação e da vida como cativo, bem como acentuaria o contraste entre a negritude e o brilho do ouro, capaz de tornar escravo quem a ele se prende em demasia¹⁷.

Dentro deste contexto de exotismo, a figura do negro surge por vezes em festas da corte portuguesa com um significado idêntico ao do *homem selvagem*, isto é, como uma criatura digna de espanto e fascínio, selvagem, barulhenta e primitiva, mas desprovida de uma carga moralizadora, funcionando para mero divertimento palaciano. Na *Crónica de D. João II*, de Garcia de Resende, no capítulo CXXIV, o autor faz a descrição de um banquete de ceia dado por El-Rei: «*E houve aí uma muito grande representação de um Rei de Guiné, em que vinham três Gigantes espantosos, que pareciam vivos, de mais de quarenta palmos cada um, com ricos vestidos todos pintados de ouro, que parecia coisa muito rica, e com eles uma mui grande, e rica mourisca retorta, em que vinham duzentos homens tintos de negro, muito grandes bailadores, todos cheios de grossas manilhas pelos braços, e pernas douradas, que cuidavam que eram de ouro, e cheios de cascavéis dourados, e muito bem concertados, coisa mui bem feita, e de muito custo por serem tantos, e em que se gastou muita seda, e ouro, e faziam tamanho ruído com os muitos cascavéis que traziam que se não ouviam com eles*»¹⁸.

Um exotismo mais difuso observa-se nas representações de negros inseridos na vida quotidiana portuguesa, na qual a familiaridade com o elemento exótico não parou de crescer. Inúmeros estrangeiros que nos visitaram, como Leão de Rozmital, Nicolau Popielous ou Clenardo, mostraram-se impressionados com a quantidade de escravos negros. Os africanos cada vez menos se confundem com os mouros, e vão figurar como escravos, criados, peões, pajens e

¹⁷ Cf. Idem, *ob. Cit.*, p. 61. Cf. Também Pedro Dias, *Um tema de arte portuguesa*, "New Europe", nº 21-22, 1977.

¹⁸ Garcia Resende, *Crónica de D. João II*, Coimbra, 1798, cap. CXXIV.

músicos, tornando-se um testemunho mundano, laicizado e socialmente representativo de alguns indivíduos “integrados”.

O servidor negro inserido num espaço doméstico surge na pintura sobre madeira do *Nascimento de Nossa Senhora*, atribuída ao Mestre do Sardoal, da Col. Dos Herdeiros do Duque de Palmela, na figura de uma criada ou talvez uma vendedora de arroz cozido, com um cesto à cabeça. No *Livro de Horas de D. Manuel*, na iluminura relativa ao mês de janeiro, o escravo negro é representado numa cena de um interior burguês. No retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra, obra já referida, o Evangelista S. Lucas é figurado como o retratista da Virgem, acompanhado de um escravo negro, que lhe prepara as tintas.

Num dos painéis do Retábulo de Santa Auta, relativo ao *Casamento de Santa Ursula com o Príncipe Conan*, do Museu Nacional de Arte Antiga, um grupo de seis músicos negros toca diversos instrumentos de sopro durante a cerimónia, representada como um acontecimento da vida real.

A criada negra, companheira e cúmplice da sua ama, vestida à europeia, torna-se uma figura comum, surgindo por exemplo numa vinheta da obra *Dialogo duma regateira com um moço de estibeyra*, uma edição quinhentista, da autoria de Francisco Morais.

Em qualquer dos casos acima referidos, o negro surge já não como elemento exógeno, portador de forte aura exótica, mas sim integrado no mundo português, sociabilizado, o que implica um estado avançado de “domesticação”.

Seria interessante comparar estas figurações do negro com os dois magníficos retratos executados por Dürer no primeiro quartel do século XVI, de um realismo admirável, que não se limita à captação dos aspetos morfológicos, mas transmite um humanismo quase perturbador na sua sinceridade. Estes retratos, de um escravo e uma escrava na posse de mercadores portugueses da feitoria de Antuérpia, opõem-se, na sua veracidade, ao olhar pouco sensível à individualização que predomina na arte portuguesa do mesmo período.

É na figura do Rei Mago africano da pintura quinhentista portuguesa que se materializa o suporte principal da iconografia do negro, num papel preconcebido e restrito. A tradição visual de um rei africano desenvolve-se primeiro na Alemanha medieval, de acordo com a Escolástica, que considerava todas as raças humanas iguais aos olhos do Criador.

Embora não fossem desconhecidos, os africanos eram um elemento exótico para a maioria dos portugueses; no entanto, tinham um papel claramente

estabelecido na iconografia cristã existente. Ao ajustar o negro a essa iconografia, o artista incorporava-o na sua visão familiar do mundo¹⁹.

As “Adorações dos Reis Magos” portuguesas formam um conjunto relativamente homogêneo, que revela grande rigor compositivo e uma análise psicológica profunda, sendo superiores à produção de Anvers pelo luxo dos detalhes, pela sumptuosidade das roupagens e pela sobrecarga de ourivesaria, que espelham as novas riquezas dos Descobrimentos. Assim acontece na *Epifania* do Mestre do Retábulo de Santos-o-Novo (Museu Nacional de Arte Antiga), onde o rei negro apresenta à Virgem um sumptuoso colar, que retira de um cálice dourado, ou na *Adoração* do Políptico da Igreja de S. Francisco de Évora (Casa dos Patudos, Alpiarça), na qual o Mago negro traja roupas sumptuosas, ricamente bordadas, e apresenta o cabelo coberto por um tocado de fitas entrelaçadas, com as pontas esvoaçantes. Igualmente na *Epifania* de Vicente Gol e Manuel Vicente, do antigo Políptico do Mosteiro de Celas (Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra), o Rei africano, cujas feições pouco marcadas demonstram o apego ao figurino flamengo, apresenta-se ricamente vestido, adornado com brincos de ouro e coberto por um turbante, oferecendo outro toucado semelhante ao Menino.

No que diz respeito à figura do Rei negro, não parece, portanto, haver grande capacidade para retratar detalhes verdadeiramente “etnográficos”, como penteados, joias ou trajes africanos. A tendência para manter a ideia do cortejo, com o seu desenvolvimento narrativo, é um pretexto para ostentar o exotismo, mas na maioria das vezes reduzido à reprodução de convenções estereotipadas.

A variedade de tipos físicos é notável, podendo afirmar-se que os artistas se movimentam «entre o realismo duro e a estilização adocicada»²⁰. Com efeito, se nalguns casos a imagem do negro surge como fruto da observação direta, denotando a simpatia por um personagem visivelmente familiar, retratado por vezes com forte presença individual, noutros exemplos o seu rosto é devedor de uma estética primeiro flamenga e depois internacional, que influencia os artistas portugueses, sobrepondo-se à figuração do real.

Na *Adoração* de Manuel Vicente e Vicente Gol (Museu Nacional de Arte Antiga), o Rei negro obedece a esta estética internacional, tendo as feições de um europeu e apresentando apenas um tom de pele mais escuro. Nas *Adorações* já referidas do Mestre do Retábulo de Santos-o-Novo e do Políptico da Igreja de S. Francisco de Évora, atribuído a Francisco Henriques, a representação do negro evidencia a falta de modelos fixos; em ambos os casos, o Rei negro parece mais um “mourisco” do que um verdadeiro negro da

¹⁹ Cf. Peter Mark, “European perceptions of black africans in the Renaissance” in Ezio Bassani e William B. Fragg, *Africa and the Renaissance: art in ivory*, New York, The Center for African Art, 1988, p. 30.

²⁰ Jean Devisse e Michel Mollat, *ob. cit.*, p. 178.

Guiné, vestido com trajes muito ricos, toucados emplumados ou coroas e joias sumptuosas. Na *Adoração* da Igreja da Madre de Deus, da oficina de Jorge Afonso, na *Epifania* do Político do Mestre do Paraíso (Museu Nacional de Arte Antiga), na *Adoração dos Magos* do Retábulo da Sé de Évora ou na Igreja Matriz de Linhares da Beira, este surge retratado com maior realismo, com características somáticas bem vincadas, cabelo crespo e trajes ricos. O mesmo acontece na *Adoração* proveniente da Igreja de Machico (Museu de Arte Sacra do Funchal), obra de escola flamenga, onde o Rei africano ricamente vestido e adornado de joias, é um negro de tez muito escura, e na tábuia representando o mesmo tema, do antigo Retábulo da Igreja de Santa Maria do Castelo, de Torres Vedras (Museu Municipal de Torres Vedras).

O Rei negro aparece algumas vezes de joelhos, o que acontece esporadicamente nas regiões germânicas e raramente nos Países Baixos; assim é figurado num painel pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, da autoria dos Mestres do Retábulo de S. Bento, onde os três Magos se ajoelham, sendo secundados por três jovens pajens portadores de oferendas, um dos quais igualmente negro.

O séquito de servidores da mesma raça, submetidos a um maior realismo e com uma presença mais verídica e convincente, pode-se observar também na *Adoração* da Igreja do Machico, já referida, bem como no painel da *Epifania* do Retábulo da Igreja de Jesus (Museu do Convento de Jesus de Setúbal), onde um negro faz parte da comitiva real, juntamente com dois europeus e um hindu.

Também na iluminura o Rei negro surge com alguma frequência, parecendo menos sujeito à idealização. Podemos observá-lo na *Adoração dos Magos* do *Livro de Horas de D. Manuel*, no *Livro dos Ofícios Pontifícios*, que pertenceu à Casa de Cadaval, e no *Livro de Horas dito de D. Fernando*, cuja *Epifania* figura um Mago africano, representado com grande verismo.

A iconografia do negro na arte portuguesa parece assim oscilar entre o fascínio pelo exotismo inerente à sua figuração como “selvagem” e a normalização do africano cristianizado e inserido no quotidiano nacional, cuja imagem se reduz à de um “cristão enegrecido”.